

PATRIZIA FARINELLI

CAMALEONTICI DRAMMI COMICI PER MUSICA:
DUE ESEMPI TRATTI DAI LIBRETTI GOLDONIANI
STAMPATI A LUBIANA

1. *Genere composito e flessibile*

Quel genere di ampio e immediato successo che fu il settecentesco dramma comico per musica trovò realizzazione in testi di estrema adattabilità. Goldoni, che con i suoi cinquanta libretti contribuì in maniera decisiva a elaborarlo, era consapevole che per una simile produzione è la scrittura a doversi rendere funzionale alla musica e del ruolo flessibile del librettista fece anche il tema de *La bella verità*.

L'eterogeneità degli elementi compositivi è uno degli elementi basilari di questo genere teatrale. Assorbiva infatti elementi della commedia dell'arte, faceva riferimento, per le arie di tono serio, al melodramma metastasiano, così come stava in un legame di continuità con la recente produzione napoletana di opere buffe per musica e in un rapporto di interscambio con la contemporanea commedia in prosa.¹ Per quanto concerne l'elaborazione delle trame e di singoli motivi gli autori attingevano talvolta anche a favole seicentesche, all'epica rinascimentale e al romanzo contemporaneo; accanto ai *topoi* letterari vi integravano i più diffusi stereotipi culturali e modi di dire, al punto che i drammi comici per musica potrebbero essere considerati anche come raccolte di sapere popolare in materia varia, ma soprattutto comportamentale e amorosa. Quanto ai toni, il genere per-

⁽¹⁾ Per tali fenomeni cfr. Anna Laura Bellina, *Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*. A cura di M. T. Muraro. Olschki, Firenze 1978, pp. 131-147; Paolo Gallarati, *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*. EDT, Torino 1984; Franco Piperno, *Goldoni e l'opera buffa*, in *Musica in scena*, vol. II. *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*. UTET, Torino 1996, pp. 160-166.

metteva di spaziare dal ludico al patetico, di parodiare la lingua letteraria, di introdurre doppi sensi e, non da ultimo, di utilizzare un certo plurilinguismo: ecco allora la possibile inserzione di arie o di battute del recitativo in dialetto e di espressioni straniere o, per meglio dire, formulate in un linguaggio maccheronico.

Limitatamente all'elemento del libretto è forse proprio l'ingegnosità degli autori e adattatori nel montaggio dei materiali compositivi e nella resa del piano espressivo (caratterizzato da battute pronte, salaci e talvolta perfino impertinenti) a costituire uno degli aspetti di maggiore interesse di questo tipo di produzione.² È innegabile che a rendere accettabile al pubblico la natura composita e flessibile dei testi abbia contribuito il fatto che il genere fosse ancora poco codificato. O meglio: poco codificati erano i criteri che ne regolavano le scelte tematiche, l'utilizzo delle fonti e le modalità del montaggio, mentre piuttosto restrittivi risultavano quelli concernenti la struttura d'insieme. Come precisa Bellina, i criteri di distribuzione di arie e recitativi, le forme degli *incipit* e dei finali di atto, nonché la ripartizione dei ruoli dei cantanti in caratteri (i buffi) e in mezzocaratteri (i semiseri), regolavano infatti rigidamente la *dispositio*. Erano dunque soprattutto delle convenzioni di natura musicale a imporre una certa uniformità al lavoro dei librettisti.

Il genere ebbe breve durata: sorse e si esaurì nel giro di soli sessant'anni.³ Nei testi che lo realizzano non si impongono elementi che annunciano già una svolta verso quelli che sarebbero stati i paradigmi estetici della modernità; innovativa è semmai l'attitudine degli autori e degli impresari a proporre opere funzionali al consumo e atte alla diffusione. Eloquentemente al proposito la dedica de *La bella verità*, in cui si pretende che la qualità del dramma si sarebbe misurata con la presenza di pubblico a teatro. Vi si legge: "Il pensiero è nuo-

⁽²⁾ Crotti ha rilevato una testura snella in funzione del canto e briosa in funzione del genere specificamente negli intermezzi musicali. Cfr. Ilaria Crotti, *Gli spazi della parola nei primi intermezzi goldoniani (1730-'36)*, "Problemi di critica goldoniana", 3 (1996), pp. 159-167.

⁽³⁾ Sulle ragioni che portarono all'esaurirsi di questo genere alle soglie del XIX secolo cfr. Anna Laura Bellina, *Personaggio e linguaggio nel libretto comico del 700*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", (Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti), CXXXIV (1976), pp. 1-24, a p. 13.

vo, è stravagante, è bizzarro; desideriamo che piaccia al pubblico; e se avrà la fortuna d'incontrare e di condur la gente al teatro sarà per noi il più bel libro di questo mondo".⁴ Il favore del pubblico e il rendimento economico ebbero un ruolo non trascurabile anche nella scelta dei repertori e dell'uso degli spazi. E quasi a ribadire che quella dei librettisti era una professione libera da idealismi, basterebbe ricordare che l'ottica economica in ambito artistico fu più volte oggetto di tematizzazione in tali testi.

Come ribadisce Polin nell'introduzione al volume antologico dei primi e più noti drammi comici per musica di Goldoni, il genere si caratterizza per "funzionalità", "adattabilità" e "flessibilità drammaturgica".⁵ Altri studiosi (fra i quali Fido, Bellina, Emery e Accorsi) concordano nel rilevarne la natura combinatoria, gli intrecci semplici e un'espressione concisa e adatta a essere trasposta in musica,⁶ tutti elementi che favorirono gli interventi di *variatio*. Talvolta le trasformazioni sono minime e del tutto attese: concernono i paratesti e le arie, in altri casi contemplanò la riscrittura di intere scene e perfino la trasformazione della trama. A motivarle erano in primo luogo le esigenze dei musicisti e dei cantanti, ma vi incidavano anche i ripensamenti degli autori, le scelte drammaturgiche dell'impresario nonché, in alcuni casi, ragioni sociopolitiche e socioculturali. La rappresentazione di questi drammi in luoghi differenti costringeva infatti le compagnie a tenere conto di possibili differenze culturali e di gusto.⁷

⁽⁴⁾ Carlo Goldoni, *La bella verità* (dedica a firma de *Gli impresari*), Bologna 1762 (versione on line: <<http://www.librettidopera.it/zpdf/bellaver.pdf>>, p. 4; ultima consultazione: 11.06.2013).

⁽⁵⁾ Cfr. Giovanni Polin, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica*, vol. I. 1748-1751. Marsilio, Venezia 2007, pp. 9-119, a p. 9.

⁽⁶⁾ Cfr. Franco Fido, *Riforma e "controriforma" del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753*, "Studi goldoniani", 7 (1985), pp. 60-72; Ted Emery, *Goldoni as librettist: theatrical reform and the drammi giocosi per musica*. Lang, New York 1991; Maria Grazia Accorsi, *Teoria e pratica della variatio nel dramma giocoso: a proposito della Villanella rapita di Giovanni Bertati*, in *I vicini di Mozart*, vol. I. A cura di M. T. Muraro. Olschki, Firenze 1989, pp. 139-163; Anna Laura Bellina, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno. Arie legittime, adottate, spurie e adulterine*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*. A cura di A. Pompilio et al. EDT, Torino 1990, pp. 275-284.

⁽⁷⁾ L'evolversi dei libretti di dramma comico nella Vienna degli anni '80 sareb-

Anche il presente articolo verte su fenomeni di variazione e vuole mostrare più specificamente come furono adattati per le scene di Lubiana due testi di Goldoni, *Il mondo alla roversa o sia le donne che comandano* e *La cameriera spiritosa*, entrambi musicati da Baldassare Galuppi.⁸

Dell'esistenza di questi e altri libretti in Slovenia si era occupato Škerlj in un dettagliato studio teso a ricostruire le stagioni del teatro italiano a Lubiana nel Settecento e vi è ritornata sopra la studiosa di musicologia Kokole, che stila un elenco preciso degli esemplari superstiti in loco.⁹ Nel presente studio ci si limita a un confronto intertestuale che prenderà in considerazione le variazioni dei due libretti menzionati in relazione a quelli approntati per le rispettive prime rappresentazioni.

2. Due libretti goldoniani stampati a Lubiana

Della ventina di settecenteschi libretti di drammi comici per musica in lingua italiana stampati e ancora conservati a Lubiana solamente quattro sono goldoniani. Si è scelto di considerarne due, precisamente quelli che negli adattamenti mostrano le maggiori differenze rispetto alle versioni originarie. In entrambi il titolo risulta diverso da quello della versione predisposta per la rispettiva prima rappresentazione. *L'impero delle donne* (1757) è un adattamento de *Il mondo alla roversa o sia le donne che comandano*, mentre *Il cavalier de la piuma* (1769) è un adattamento de *La cameriera spiritosa* o piut-

be, ad esempio, da ricondursi alle tendenze culturali dominanti, cfr. Francesco Paolo Russo, *Le gare generose e Il mondo della luna di Paisiello (1786): due esempi della ricezione dell'opera buffa italiana a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII e XVIII*. A cura di A. Colzani et al., A.M.I.S., Como 1999, pp. 483-495.

⁽⁸⁾ *L'impero delle donne* (Reichardt, Ljubljana 1757) è conservato nella Biblioteca Nazionale di Lubiana (NUK M 20277); *Il cavaliere della piuma* (Eger, Ljubljana 1769) nella Slovenska knjižnica (B VII).

⁽⁹⁾ Cfr. Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. SAZU, Ljubljana 1973; Metoda Kokole, *Italian operas in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth centuries*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero...*, cit., pp. 263-292.

tosto del rimaneggiamento realizzato dallo stesso Goldoni e apparso sotto il titolo *L'astuzia felice*.¹⁰

Meriterebbe rilevare innanzitutto la rarità di questo materiale. A seguire l'affidabile catalogo curato da Sartori dei *Libretti italiani a stampa dalle origini fino al 1800* sarebbe noto un unico esemplare di dramma intitolato *L'impero delle donne*, quello appunto di Lubiana, e solo tre intitolati *Il cavalier della piuma* (oltre a quello presente a Lubiana, uno stampato a Praga nel 1768 e uno a Venezia nel 1770 per una rappresentazione triestina). Andrebbe poi rilevato che le compagnie giunte in Carniola in quelle due occasioni erano ben esperte delle piazze europee. *Il cavalier della piuma*, come indicato nello stesso libretto, fu allestito dalla compagnia dell'opera italiana a Praga di Giuseppe Bustelli, mentre *L'impero delle donne* da quella di Giovanni Francesco Crosa, un impresario che era stato attivo anni prima a Londra, Bruxelles e Amsterdam. In assenza di precisazioni sul suo conto nel libretto lubianese, desumiamo che si trattò proprio di lui non solo dai cognomi di due cantanti (Giustina Crosa Moretti e Lodovica Crosa), ma anche dal fatto che la sua presenza è attestata a Graz¹¹ nell'autunno del 1756 per la rappresentazione de *Il finto principe* e con lo stesso cast ("I musici del Principe Carlo Duca di Lorena e di Bar") che avrebbe lavorato qualche mese dopo a Lubiana.¹²

Il mondo alla roversa, dramma rappresentato nella capitale carniolana col titolo *L'impero delle donne*, appartiene al gruppo di opere goldoniane la cui vicenda si impianta in mondi inverosimili e ha per fine una satira dei costumi della società contemporanea. Oggetto di riso sono in quel caso tanto la moda del cavalier servente quanto la ricerca di emancipazione politica da parte del sesso femminile. La posizione critica dell'autore in tale materia è evidente, nonostante che il Goldoni librettista fosse di norma, come rilevato da Fido, più libero da preoccupazioni morali e didattiche del Goldoni commedio-

¹⁰ Ne *L'astuzia felice* (Fenzo, Venezia 1767) l'autore snellisce la trama de *La cameriera spiritosa* (Bianchi, Milano 1766) e risolve in modo più brioso la scena della dichiarazione amorosa fra la coppia dei protagonisti.

¹¹ Cfr. Krista Fleischmann, *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1974, p. 59.

¹² L'indicazione "I musici del Principe Carlo Duca di Lorena e di Bar" appare nel libretto di *Il finto principe*, Eredi della stamperia Windmanstad, Graz 1756.

grafo. Il primo atto del dramma rappresenta le relazioni delle tre protagoniste con i loro favoriti, il secondo le loro rivalità amorose e politiche, il terzo la raggiunta unità fra le coppie e l'accordo per un governo in mani maschili. Nel libretto a stampa approntato per la prima rappresentazione veneziana e nelle versioni immediatamente successive che si sono potute consultare,¹³ le protagoniste constatano la debole tenuta di un governo muliebre, si sottomettono a quello maschile e torna la pace fra i due sessi. Finale ben diverso invece nella riscrittura fattane per la rappresentazione di Lubiana, dove la vicenda prevede sì l'accordo, ma non la cessione del potere politico all'altro sesso.

Dal punto di vista tematico, a parte i rimandi ad alcuni miti classici sull'amore (quelli di Atteone e di Adone)¹⁴ e a motivi e immagini frequenti nella lirica amorosa, sia la versione originaria del dramma che l'adattamento lubianese si caratterizzano per una contaminazione del mito delle amazzoni con il motivo del preteso potere stregante ed inibitorio del sesso femminile (presente ad esempio nell'epica rinascimentale e nella fattispecie nel tassesco episodio di Rinaldo e Armida).¹⁵ Sottolineano l'acquisita effeminatezza dei soggetti maschili già i diminutivi usati per i nomi di Rinaldino e Graziosino.¹⁶

La cameriera spiritosa, il dramma comico da cui nasce il libretto per le scene di Lubiana intitolato *Il cavalier della piuma*, risale invece a una fase tarda del Goldoni librettista e sfrutta, come ricordato a suo tempo da Ortolani,¹⁷ una traccia già presente in altri suoi lavori,

(¹³) Si sono consultate le stampe: Carlo Goldoni, *Il mondo alla roversa ossia le donne che comandano*. Fenzo, Venezia 1750; Fenzo, Venezia 1753; Fenzo, Venezia 1757; la versione on-line del libretto stampato da Vötter (Monaco 1758).

(¹⁴) Tali miti sono menzionati nella scena I, 10.

(¹⁵) Il rimando all'episodio tassesco è evidenziato oltre che dal nome del personaggio di Rinaldino, anche da altri motivi, come quello in cui, con fare narcisista ed effeminato, Giacintino (Giacinto nella versione lubianese) si guarda compiacente allo specchio o quello in cui, spronato da Ferramonte, il Rinaldino della versione veneziana (Graziosino in quella di Lubiana) ritrova attitudini più virili.

(¹⁶) Sui diminutivi maschili l'autore lascia scherzare gli stessi personaggi: in II, 1 (Venezia 1750), quando Aurora esclama: "[...] Voi sarete il mio Marte" Graziosino risponde ironicamente: "Anzi Martino".

(¹⁷) Cfr. Giovanni Ortolani, *Note storiche*, in Carlo Goldoni, *Drammi giocosi per musica*, in Id., *Opere complete*, vol. XXXII. Zanetti, Venezia 1932.

fra cui ne *Il filosofo di campagna*. Una nobile ama un giovane non aristocratico, ma il padre la spinge a un matrimonio con un partito meglio situato, qui rappresentato dal cavalier della piuma. La sua cameriera, una giovane lesta e acuta, la salva dall'unione indesiderata attraverso un travestimento, spacciandosi lei stessa per padrona. Ben conscia delle sue capacità di attrice, questa svolge con maestria la sua parte fino all'epilogo riuscendo a sposare lei il nobile e favorendo allo stesso tempo l'unione della padrona con l'uomo desiderato. L'intero libretto gioca con brio sull'inganno per travestimento e mascheramento. I motivi dell'astuzia e dell'inganno improntano infatti non solo l'azione, ma toccano anche il livello ideologico, considerato che in più di un passo si rimarca quanto essi dominino nella vita e siano utili a sedurre.¹⁸

3. *Gli adattamenti lubianesi*

Gli adattamenti testuali nei due drammi presi in considerazione si realizzano, come atteso, attraverso le tre pratiche della sostituzione, dell'elisione e dell'ampliamento. Nella sostituzione delle arie (a parte un caso in cui tale operazione si attua come spostamento di un'aria dalla scena in cui era stata originariamente prevista a una scena diversa¹⁹) i testi rimpiazzati sono tratti da altri repertori, perfino da drammi seri, secondo una pratica diffusa che non richiedeva inventiva, economizzava tempo ed aveva la funzione di realizzare al meglio le doti dei cantanti. Merita interesse una sostituzione osservabile ne *L'impero delle donne* (scena II, 5), se non altro perché conferma la libertà con cui si attuavano simili interventi: come aria sostitutiva da far cantare al personaggio di Rinaldino viene scelta in quel caso un'aria in veneziano.²⁰

¹⁸) Sulla centralità di tale motivo nei drammi comici per musica di Goldoni cfr. Franco Fido, *Riforma e "controriforma" del teatro...*, cit., p. 66.

¹⁹) Nella scena I, 9 si inserisce come aria sostitutiva una che nel libretto veneziano del 1750 appariva nella scena II, 6 ("Quando le donne parlano").

²⁰) "Me vorave maridar / Ma ho paura d'incontrar', / Perché el ghe xè / Tanto poco da far ben'. / Parigina non la voio / Se l'è brutta non la tiogo / Tu sei il mio caro coccolo, / Che si possa mai trovar", *L'impero delle donne*, Ljubljana 1757; II, 5 (Rinaldino). L'aria si conclude stranamente con due versi in italiano.

Quanto alle trasformazioni del recitativo, esse mirano nel caso de *Il cavalier de la piuma* a snellire la trama e a vivacizzare le scene, mentre ne *L'impero delle donne* conducono a un diverso epilogo. Ma consideriamo questi fenomeni più dettagliatamente.

4. L'impero delle donne: *finale rovesciato*

Come sopra accennato, ne *L'impero delle donne* una trasformazione testuale di piccole dimensioni ma semanticamente incisiva, al punto tale da ribaltare il messaggio esplicito della versione originale del dramma,²¹ ha luogo nel terzo atto: mantenendo immutate le battute o adattandole appena al sesso di chi parla, si invertono i ruoli dei personaggi affidando a quelli femminili le parti che erano originariamente maschili e viceversa.²² Tramite questo stratagemma la vicenda non si conclude con la rinuncia al potere da parte delle donne; al contrario, il governo resta nelle loro mani con l'accordo di tutti. A essere definito "un mondo alla roversa" è quello in cui gli uomini comandano:

Le donne che comandano, è il mondo alla roversa, che mai non durerà.	Gli Uomini che comandano, È il mondo alla Roversa, Che mai non durerà.
<i>Il mondo alla roversa</i> VE, 1750, III, ultima scena	<i>L'impero delle donne</i> LJ, 1757, III, ultima scena

L'epilogo voluto da Goldoni per *Il mondo alla roversa* era attendibile sia in ragione del genere, essendo l'opera una satira, sia per la tendenza di questo autore a concludere le vicende rappresentate, anche quelle socialmente trasgressive, con un ritorno alla 'normalità' nel senso di un rispetto della *bienséance*. Nell'adattamento eseguito per la rappresentazione di Lubiana la svolta giunge allora piuttosto inattesa e produce un effetto brillante che suggerirebbe sulle prime una certa trasgressività da parte di chi volle quel cambiamento. Verosi-

(²¹) Ne *L'impero delle donne* la completa riscrittura riguarda solo le scene II, 11 e III, 6, corrispondenti alle scene II, 12 e III, 6 del libretto veneziano.

(²²) Nella prima stampa veneziana de *Il mondo alla roversa* (III, ultima scena) si legge: "Pietà di noi / voi siete tanti eroi / pietà di noi pietà". In quella lubianese de *L'impero delle donne*: "Pietà di noi / Voi siete tante Eroe / Pietà di noi pietà".

milmente, però, più che ragioni ideologiche o di gusto (l'introduzione di un finale meno scontato), era una prudenza in materia di politica e costume a motivare tale scelta. È ipotizzabile che l'impresario o chi per lui (la persona responsabile della rappresentazione nella capitale carniolana) cercasse di evitare con quello stratagemma ogni allusione di carattere offensivo al governo di una donna – Maria Teresa –, prevenendo possibili obiezioni delle autorità locali, influenti in ambito politico-culturale. Paradossalmente, allora, proprio una certa cautela socio-politica avrebbe giocato a favore di una resa meno convenzionale della vicenda rappresentata.

Il finale non è del resto il solo passo che lascia ipotizzare un adattamento orientato a conciliare le ragioni estetiche con il rispetto della sensibilità dei committenti e del pubblico. Nella scena II, 6 (corrispettiva della scena II, 8 nella versione veneziana del 1750) si può osservare infatti come risultino ammorbidite rispetto all'originale tutte le espressioni di cruda violenza sulle donne. Battute esortanti alla vendetta sono omesse o rimpiazzate da formule più blande, così come viene sostituita l'arma con cui il personaggio di Giacinto era stato incaricato da Cintia di eliminare le rivali: alla spada subentra una bacchetta magica ("la verga del gran mago sabino"), il che, forse anche attraverso un'allusione sessuale, poteva rafforzare il carattere ludico del discorso.²³ Del dialogo riportiamo solo uno stralcio nelle due rispettive versioni:

Cin.: Prendete questa *spada*.
Gia.: Ecco l'accetto;
 mi passerò, se lo bramate; il petto.
Cin.: *Or di sangue virile io non ho sete.*
Voi uccider dovete
 in questa città nostra
cento donne e non più, per parte vostra.
Gia.: Come! *Donne svenar?*
Cin.: Se voi ciò fate,
 mio sposo alfin sarete
 e meco regnerete, e quando mai

⁽²³⁾ Non è da escludere che l'introduzione di una bacchetta magica fosse pure la premessa per qualche effetto scenico.

ricusaste obbedir il mio precetto,
vi passerò con questa spada il petto.

Il mondo alla rovescia

VE, 1750, II,8 [corsivo di P. F.]

Cin.: Or mirate, conoscete questa *verga*?

Gia.: Signora no.

Cin.: *Questa è la verga del gran mago sabino*
Qual dallo stesso mi fu recata in dono
Con la sua virtù incantatrice,
Vuo' metter sotto sopra tutto questo regno
E distrugger se fa d'uopo tutte queste donne altere.

Voi dovete secondarmi, e se ciò farete
Mio sposo alfin' sarete.

Gia.: Sì, ma perché distrugger tante belle donne?

L'impero delle donne

LJ, 1757, II,6 [corsivo di P. F.]²⁴

L'eliminazione di espressioni come “svenare”, “aver sete di sangue”, “uccidere”, “passare il petto con la spada”, “ammazzare” (sempre riferite alle donne) andava presumibilmente nel rispetto delle convenienze sociali. In mancanza di una documentazione è difficile stabilire se le scelte effettuate fossero dettate dal gusto o piuttosto dalla prudenza di chi aveva predisposto l'adattamento o se dipendessero invece da qualche sollecitazione esterna, ad esempio da un divieto di introdurre negli spettacoli espressioni di violenza sul sesso femminile e allusioni satiriche a uno Stato retto da una donna.²⁵ Propendiamo per il primo caso, visto che in loco non esisteva un'istituzione specifica dedicata alla censura di eventi teatrali e che una revisione ufficiale del testo avrebbe richiesto tempi lunghi e tali forse da impedirne la rappresentazione in quella occasione (la stessa in cui la medesima compagnia portò sulle scene *L'Arcadia in Brenta*). Nella stes-

⁽²⁴⁾ Nella citazione si sono corretti un paio di errori tipografici, fra cui “reccata” per “recata” e accenti fuori luogo.

⁽²⁵⁾ Una ricerca svolta nell'Archivio della Repubblica di Slovenia a Lubiana non ha portato alla scoperta di documenti relativi a censure teatrali relative al periodo che interessa.

sa Vienna disposizioni in materia di censura teatrale non erano ancora molto precise: a seguire Plachta,²⁶ la censura culturale austriaca all'altezza di quegli anni cercava sì di salvaguardare la morale e il rispetto dello Stato, ma il *Norma-Edikt* del 1752 interveniva fondamentalmente contro il teatro d'improvvisazione (lo *Steigtheater*), del quale non erano tollerate volgarità e lazzi pesanti verso il pubblico.

Nella stampa eseguita a Monaco di Baviera (e dunque fuori dal territorio asburgico) nel 1758 per una rappresentazione de *Il mondo alla roversa* non hanno luogo adattamenti simili a quelli riscontrati nel libretto di Lubiana.²⁷ Restano immutate rispetto alla prima versione veneziana sia la scena II, 8, dove compaiono espressioni di vendetta sanguinaria sulle donne, sia il finale, con il passaggio di potere al sesso maschile.²⁸

Altro esempio di adattamento dovuto con ogni probabilità a una forma di cautela in materia di morale è quello di un dramma più tardo rispetto ai precedenti, *Il re Teodoro in Venezia*, LJ, Merk, 1790, su testo di Casti e musica di Paisiello (la cui prima rappresentazione si ebbe a Vienna, nel 1784, nella tarda fase del governo di Giuseppe II). Vi si tornerà sopra in altra occasione, ma merita ricordare almeno brevemente quel caso, anche se fuoriesce dall'intento qui prefissato di considerare drammi goldoniani, perché lascia di nuovo presumere che alla base di alcuni interventi ci fosse una strategia tesa a evitare la disapprovazione che avrebbe potuto forse ricevere un discorso troppo libero in questioni di condotta. In tre scene del libretto lubianese di quel tardo dramma comico per musica appaiono delle elisioni concernenti rispettivamente: a) il sospetto verso gli altri quali potenziali nemici o assassini; b) la difesa, da parte di un soggetto fem-

⁽²⁶⁾ Cfr. Bodo Plachta, *Damnatur, toleratur, Admittitur. Studie zur literarischen Zensur im 18. Jhd.* Niemeyer, Tübingen 1994, p. 165.

⁽²⁷⁾ Si è considerata la versione digitalizzata della Bayrische Staatsbibliothek: <<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036309-8>> (ultima consultazione: 11.06.13).

⁽²⁸⁾ Una verifica sui libretti de *Il mondo alla roversa* stampati per le rappresentazioni di Praga (1754 e 1755) non è stata possibile: nessuno dei due libretti risulta presente nelle biblioteche praguesi indicate dal Sartori e finora contattate. Poiché rimane il titolo originale, bisogna pensare che nemmeno in quei casi fossero state trasformate le conclusioni.

minile, di un'attitudine più libera e meno ingenua nei rapporti di corteggiamento; c) l'utilità del divorzio come possibile scappatoia in situazioni indesiderate.

Per tornare a *L'impero delle donne*, si può ancora aggiungere che, a esclusione dei due esempi di trasformazione testuale su cui ci siamo soffermati (la II, 6 con l'episodio della bacchetta magica e quella finale del terzo atto), le altre leggere variazioni non sono tali da mutare il senso del discorso del dramma; al contrario, le nuove soluzioni adottate tendono a confermare quanto emerge nella versione originaria de *Il mondo alla roversa* e mantengono vivo nei dialoghi il contrasto ora serio ora ludico fra i sessi, che è il perno tematico e discorsivo di quel lavoro. Non incide sulla semantica nemmeno la riduzione del ruolo di Rinaldino, dovuta forse alla necessità di ritardare l'entrata in scena di questo personaggio, il quale compare infatti solo nel secondo atto.²⁹

A confermare invece la linea libera che guida l'adattamento considerato merita rilevare una piccola curiosità. Nella scena II, 10 una delle protagoniste (Tullia), informata di un'alleanza fra le parti femminili contro una compagna decisa ad accentrare il potere, afferma: "Io nulla temo, e fra tanto / Questo preparato rinfresco prendiam". La battuta suggerisce la possibilità di un episodio estemporaneo di ristoro che poteva essere tanto interno alla rappresentazione quanto esterno e tale da coinvolgere il pubblico.

5. Il cavaliere della piuma *al passo con* L'astuzia felice

Nel libretto de *Il cavaliere della piuma* stampato a Lubiana l'adattamento non mostra basilari trasformazioni semantiche; le variazioni hanno solo la funzione di snellire il testo e vivacizzarlo. Anche qui il risultato dal punto di vista della qualità letteraria è apprezzabile. Tale versione, come si anticipava, si basa contemporaneamente sia sul testo de *La cameriera spiritosa* (1760), sia su quello rivisto dall'autore e riproposto col titolo *L'astuzia felice* (1767). Del primo viene mantenuto, tra altri elementi, il personaggio femminile di Costanza;

⁽²⁹⁾ È plausibile che il cantante fosse impossibilitato ad avere una parte maggiore in tale contesto. La stampa per la prima rappresentazione veneziana affida a quel personaggio quattro arie, mentre quella di Lubiana solo una.

de *L'astuzia felice* si seguono l'idea di una trama più snella e certe soluzioni espressive che erano state realizzate meglio rispetto alla prima versione.³⁰

A parte l'atteso fenomeno di sostituzione di arie, l'adattamento del dramma si caratterizza dunque per interventi di riscrittura di alcune scene al fine di abbreviarle e renderle più incisive. Le trasformazioni concernono soprattutto la scena centrale della vicenda, la III, 6, per la quale in parte si recuperano delle battute presenti ne *L'astuzia felice*, in parte si sostituiscono con delle nuove. La scaltra cameriera che sotto falsa identità ha fatto invaghiare di sé il cavaliere, continua in quell'episodio ad attrarlo attraverso una studiata ostilità, ma mentre ne *L'astuzia fedele* era l'uomo a fingere uno svenimento per intenerirla, in questa versione è Lucrezia che, per rafforzare il potere della parola, passa all'azione e inscena delle convulsioni raggiungendo pienamente gli effetti su cui puntava:

Lucr. Mi vien male poverella
Chi m'aggiuta per pietà [Sic!];

Il cav. Maledette convulsioni
Gioja cara eccomi qua;

Lucr. Come qui che fate voi?
Presto andate via di qua.

Il cav. Ho capito: pian pianino,
Come rota da molino,
Il Cervel girar mi fa,
Deh finiamola una volta
Un tantin di Carità;
[...].

Il cavalier de la piuma
LJ 1769, III, 6

⁽³⁰⁾ L'adattamento di Lubiana del 1769 e quello triestino del 1770 (*Il cavaliere della piuma o sia la cameriera brillante*. Pasquali, Venezia) dello stesso dramma procedono in modo indipendente uno dall'altro, nonostante in entrambi venga tenuto presente il rimaneggiamento goldoniano piuttosto che la prima versione. Il sottotitolo di quello triestino è sviante in quanto *La cameriera brillante* ha altra trama, altri personaggi e altra ambientazione. Purtroppo il confronto con il libretto stampato a Praga (Johanna Prussin, 1768), di poco precedente a quello di Lubiana e della cui esistenza dà notizia il catalogo Sartori, non è stato possibile in quanto il testo non risulta reperibile nelle biblioteche praguesi finora contattate.

Se già il rimaneggiamento goldoniano del testo accentuava, rispetto alla prima stesura del dramma, la prontezza, scaltrezza e teatralità della protagonista, l'adattamento lubianese gli tiene di certo il passo.

Per quanto concerne la sostituzione delle arie, anche qui gli esempi confermano le modalità di *variatio* caratteristiche del genere. Ad esempio nell'atto I, 3 l'aria di tre strofe "Non cerco maritarmi", presente nella prima stampa de *La cameriera spiritosa* per il personaggio di Costanza, viene sostituita da una di soli 4 vv., "Se sposo non trovo", in cui echeggia un'aria dell'*Orfeo e Euridice*:

Se sposo non trovo	[...] Mancare mi sento.
Morte mi sento;	Mi sembra morir,
Si fiero tormento	Cotanto tormento
Non posso soffrir. [Sic!]	Non posso soffrir.
<i>Il cavaliere della piuma</i>	<i>Orfeo e Euridice</i>
LJ 1769, I, 3 (Costanza)	Wien 1762, III, 1 (Orfeo)

L'aria "È proverbio assai antico", prevista per il personaggio di Pasquino nella scena I, 14 del libretto veneziano, è sostituita invece da una in quinari dall'*incipit* "La cosa è bella", che ricorda molto da vicino l'aria "La casa è bella" de *Il viaggiatore ridicolo* di Goldoni, I, 5. Vi si ripropongono addirittura senza variazioni i versi finali:

La cosa è bella	La casa è piena; ma non è niente,
Ma non so niente,	Dell'altra gente – si aspetta ancor.
Sono impaziente	Che confusione!
Di far l'amor,	[– che indiscrezione!
Che confusione	Quel che mi faccia certo non so.
Ch'al cor s'oppono	Venisse almeno qualche ragazza,
Quel che mi faccia	Che mi facesse godere un po'.
Certo non so	
Almen tornasse	
Questa ragazza	
Che mi facesse	
Goder un po'.	
<i>Il cavaliere della piuma</i>	<i>Il viaggiatore ridicolo</i>
LJ 1769, I, 14 (Pasquino)	VE 1757, I, 5 (Giacinto)

Secondo quel procedimento, che oggi definiremmo del 'taglia-incolla', nella scena II, 14 si utilizza poi un'aria del dramma serio *Ales-*

sandro nelle Indie di Metastasio, opera di grande successo che era stata nuovamente musicata nel 1755 da Galuppi, lo stesso autore delle musiche del nostro libretto:

Se viver non poss'io
Lungi da te mio bene,
Lasciami almen' Ben' mio
Morir vicino a te.

Il cavaliere della piuma
LJ 1769, II/20 (Bertolina)

Se viver non poss'io
Lungi da te, mio bene,
Lasciami almen, ben mio,
Morir vicino a te.

Alessandro nelle Indie
Roma, 1729, II,14 (Gandarte)

Se la qualità delle sostituzioni delle arie si giudica pure, come osserva Bellina, dal mantenimento di un legame semantico con l'episodio in cui si calano, il libretto di Lubiana appare anche da questo punto di vista piuttosto ben riuscito. Le sostituzioni appaiono infatti attuate nel rispetto del contesto discorsivo. Lo si constata al meglio nel caso della scena II, 9, dove il testo dell'aria sostituita, "Si vede che egli impazza" (qui sotto riportata), si collega in modo conseguente all'impianto verbale e semantico del recitativo:

Si vede che egli impazza
Che ei freme per amor,
Si vede la ragazza
Che sta col batticor.
Mi sembra di veder
Due Gatti che si bramano
Che ruzzano che chiamano
Ne ardiscono avvanzar
Ma il Gatto a poco, a poco
Invita la Gattina
E poi colla zampina,
Principiano a giocar.³¹

Il cavaliere della piuma
LJ 1769, II/9 (Lucrezia)

Per quanto assolvesse qualche funzione extratestuale e *in primis* quella di far risaltare le competenze della cantante, quell'aria alternativa non veniva calata arbitrariamente nel tessuto testuale: nel dialogo

⁽³¹⁾ Anche in questo caso si sono corretti errori tipografici come "ruzzanno" e "gioccar".

immediatamente successivo il personaggio del conte recita appunto il proverbio: “Andate signorina. Prima che la zampina allunghi il gatto, a me tocca di far quel che va fatto”.

6. *Soluzioni acute*

È evidente che i responsabili degli adattamenti proposti dai due libretti presi in considerazione furono attenti a non smussare gli specifici aspetti testuali tipici di questo genere, quali sono le battute salaci, la forza allusiva, le *pointes* verbali, i risvolti di scena. Se la resa della vicenda in termini più snelli attraverso l'eliminazione di battute non essenziali per la logica dell'azione rispondeva, ne *Il cavaliere della piuma*, all'esigenza di una rappresentazione più stringata nei tempi, permetteva anche di rendere meno banali alcuni episodi e agiva positivamente sulla vivacità dei dialoghi. Teneva altrettanto bene l'adattamento ljubianese de *Il mondo alla roversa (L'impero delle donne)*, in quanto, oltre a soddisfare ragioni strettamente musicali, tentava – così ipotizziamo – di rispettare la sensibilità del pubblico dell'ambiente di riferimento e introduceva allo stesso tempo una svolta meno convenzionale nella vicenda.

Con l'analisi di due soli libretti è certo impossibile individuare se esistesse una linea precisa nel processo di adattamento dei testi approntati per le scene della capitale carniolana, tale da rispondere a tendenze locali di gusto e a precise linee politico-culturali. Ciò che invece emerge piuttosto chiaramente da quegli esempi è che il rapporto fra esigenze meramente funzionali alla rappresentazione e intenzioni estetiche si mantiene in buon equilibrio. Le trasformazioni richieste da ragioni pratiche si rivelano apprezzabili anche sul piano della qualità letteraria in quanto mantengono vivo il brio caratteristico di questo genere.

SUMMARY

A well-known characteristic of the libretto genre *drammi comici per musica* is their adaptability. This will be shown using the example of two out of four Goldoni's librettos preserved in Ljubljana, where they were also printed under the titles of *L'impero delle donne* (1757) and *Il cavalier de la piuma* (1769), as opposed to their original titles *Il mondo alla roversa* and *La cameriera spiritosa*. In both analysed libret-

tos, the adaptation did not have any negative influence on the literary quality of the texts (this observation might perhaps be validated on a more comprehensive *corpus*). In the libretto entitled *Il cavalier de la piuma*, the interventions made and required by the dramatic performance of the texts – and supposedly by political and cultural reasons in one case – led to a heightened action and in certain scenes to a greater rhetorical intensity. In *L'impero delle donne*, on the other hand, these modifications trigger a surprising content transformation.

POVZETEK

Znana značilnost žanra libretov za *drammi comici per musica* je njihova prilagodljivost. To bomo pokazali na primeru dveh od štirih Goldonijevih libretov, ki so ohranjeni v Ljubljani in so bili tukaj tudi natisnjeni, in sicer pod naslovoma *L'impero delle donne* (1757) in *Il cavalier de la piuma* (1769) namesto izvirnih naslovov *Il mondo alla roversa* e *La cameriera spiritosa*. V obeh analiziranih libretih prirejanje ni negativno vplivalo na literarno kvaliteto besedil (in to ugotovitev bi morda veljalo preveriti na širšem korpusu). Izvedeni posegi, ki so jih narekovale dramaturške zahteve, v enem primeru pa domnevno tudi politično-kulturne, v libretu *Il cavalier de la piuma* privedejo do krajšanja zapleta in v določenih scenah tudi do večje retorične živahnosti, medtem ko v *L'impero delle donne* sprožijo presenetljivo vsebinsko transformacijo.

